

La production française en série(s) Discours et pratiques¹

La « nouvelle histoire du cinéma », apparue dans le sillage du Congrès de Brighton (1978), tend souvent à faire de sa défiance à l'égard de l'historiographie classique (incarnée en France par les Sadoul, Mitry, etc.) une sorte de principe épistémologique. Pourtant, ces chercheurs des époques antérieures, qui avaient une connaissance empirique du cinéma des premiers temps souvent aussi bonne que la nôtre (la différence s'opérant dans la manière de regarder cet objet), ont émis sur cette période de l'histoire du cinéma quelques intuitions dont la justesse peut parfois nous frapper². Il me semble qu'il en est ainsi de cet historien peu cité, Peter Bächlin, qui écrit, pour clore l'introduction de son *Histoire économique du cinéma* :

« Le cinéma est une branche de l'économie dénuée de toute tradition ; il s'est développé tantôt d'une façon autonome, tantôt en empruntant son organisation à d'autres secteurs. En un temps très court, cette industrie s'est servie de presque toutes les formes capitalistes nées avant elle, depuis l'entreprise personnelle jusqu'au trust. Les très grands facteurs de risque qu'elle comporte et les dispositions prises pour les diminuer ou les

• 1 – Version originale française d'un texte publié en anglais dans N. DULAC, A. GAUDREAUET et S. HIDALGO (dir.), *A Companion to Early Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.

• 2 – André Gaudreault parvient à une conclusion de cet ordre dans « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)... », J. MALTHIÈTE et M. MARIE (dir.), *Georges Méliès l'illusionniste fin de siècle?*, Paris, Colloque de Cerisy/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 111-131.

supprimer donnent à sa production, à sa distribution et à son exploitation un caractère très particulier³. »

Sans doute aurait-on tendance, aujourd'hui, à reprocher à une telle assertion son économico-centrisme radical, qui paraît assimiler la conception de bandes cinématographiques⁴ à la production de n'importe quel bien de consommation courante. Mais cette objection fait peu de cas de la valeur heuristique d'une telle position. En effet, elle nous rappelle que la pensée historique sur le cinéma à cette époque (les années 1940), dans le registre savant (Sadoul, Bächlin, etc.) comme dans l'écriture de mémoires (Charles Pathé qui, en 1940, évoquant, au sujet de son activité dans les années 1900, parle de « la production rationnelle d'une industrie⁵ »), s'attache à décrire l'activité cinématographique avant tout sur un mode économique. Sans doute n'est-il pas anodin que ceux qui ont connu la période des premiers temps, de près ou de loin, l'évoquent en ces termes, mais il serait excessif d'en déduire qu'à la suite des « témoins » c'est forcément ainsi qu'il convient d'en parler. Surtout, les propos de Bächlin disent la nécessité d'interroger l'origine financière et le modèle social de cette activité qui, requérant des capitaux importants, ne pouvait se développer (au-delà de sa naissance, donc) que dans un cadre industriel. Dès lors, le seul point que l'on puisse opposer à Bächlin tient plus à l'absence d'éléments susceptibles d'étayer cette intuition. Partant de ce constat, ce texte se propose justement de donner quelques indices de la domination d'une pensée industrielle dans le cinéma des premiers temps, à travers l'étude des discours sur cette nouvelle activité (première partie de l'assertion de Bächlin) et, dans un deuxième temps (qui correspond à la seconde partie du propos de l'historien suisse), d'émettre quelques hypothèses sur la manière dont ces discours se traduisent par certaines pratiques dans la conception des bandes cinématographiques, en postulant que, dans cette perspective, la notion de « série » peut jouer le rôle de motif structurant.

L'ère de la « confection »

Jusqu'ici, le discours *du* cinéma des premiers temps a été assez peu étudié, même s'il existe quelques exceptions notables, mais souvent disséminées au fil d'analyses

• 3 – BÄCHLIN P., *Histoire économique du cinéma*, trad. M. Muller-Strauss, Paris, La Nouvelle édition, 1947, p. 12.

• 4 – J'utilise à dessein ce syntagme de « conception de bandes cinématographiques », et non, comme André Gaudreault, celui de « fabrications de vues animées », qui renvoie aux tout débuts du cinéma français et ne correspond donc pas à la pratique cinématographique de toute la période.

• 5 – PATHÉ C., *Écrits autobiographiques*, éd. établie, annotée et présentée par P. LHERMINIER, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 168.

plus générales. C'est le cas, par exemple, des remarques d'André Gaudreault sur le célèbre texte de Georges Méliès, « Les vues cinématographiques » (1907)⁶. L'auteur et la date d'écriture de cet article indiquent, en creux, son asynchronie par rapport au cinéma tel qu'il se pratique alors. En effet, le modèle de conception des bandes cinématographiques que Méliès a développé, basé sur le principe selon lequel « l'auteur doit savoir tout combiner lui-même sur le papier, et être, par conséquent, auteur, metteur en scène, dessinateur et souvent acteur, s'il veut obtenir un tout qui se tient⁷ », n'est plus guère pratiqué en France à cette époque, tandis que sa propre production ralentit alors grandement et paraît trouver moins facilement les faveurs du public : en 1907, la cinématographie ne tient plus de la « confection⁸ », comme l'écrit encore Méliès. Le choix de ce terme mérite qu'on s'y arrête. En effet, à cette époque, « ce mot est peu usité dans le langage usuel. Dans son sens le plus ordinaire, on dit en termes de commerce et de fabrique, *entreprendre la confection* ou *confectionner*, pour Faire et fabriquer des objets d'arts mécaniques⁹ ». Il renvoie donc clairement à une forme d'artisanat (l'artisan est alors, justement, « celui qui exerce un art mécanique¹⁰ ») et révèle sans doute moins le point de vue de Méliès sur l'activité des éditeurs cinématographiques que son regard sur son propre travail. Pour autant, Méliès n'a pas tort d'extrapoler à partir de sa pratique, puisque celle-ci a été largement dominante durant les dix premières années du cinéma français. En effet, la société Pathé conçoit ses premiers films selon ce même principe : elle fait appel, dès 1899, à des opérateurs indépendants pour enregistrer les vues qu'elle commercialise ensuite. Les registres comptables montrent que la société leur fournit la pellicule et leur paye un forfait comprenant le montant de leurs dépenses et leur rémunération. Les opérateurs sont donc assimilables à des artisans qui conçoivent un « objet d'art mécanique » (ce qui correspond pleinement aux vues animées) et le vendent à un client. La seule divergence avec le modèle Méliès réside dans le fait que la clientèle de ce dernier est constituée de forains qui présentent les bandes, tandis que ces opérateurs négocient avec une société qui, ensuite, revend leurs « objets ». Cet artisanat cinématographique correspond assez précisément à ce que Janet Staiger a appelé « the cameraman system of production » : « In general, cameramen [...] would select the subject matter and stage it as necessary by manipulating setting, lighting,

• 6 – GAUDREULT A., *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

• 7 – MÉLIÈS G., « Les vues cinématographiques », *ibid.*, p. 206.

• 8 – *Ibid.*, p. 202. André Gaudreault utilise ponctuellement ce terme (p. 72) mais lui préfère le syntagme de « fabrication de vues animées », dérivé d'un autre passage de Méliès.

• 9 – BESCHERELLE L. N., *Dictionnaire nationale ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, 1858, t. I, p. 727. L'italique et la majuscule se trouvent dans le texte originel.

• 10 – *Ibid.*, p. 248.

and people; they would select options from available technological and photographic possibilities (type of camera, raw stock, and lens, framing and movement of camera, etc.), photograph the scene, develop and edit it¹¹. »

Appliqué le plus souvent à des prises de vues de plein air, où l'opérateur n'a pas besoin d'être assisté pour enregistrer la scène, comme dans le modèle Lumière, ce mode de production se trouve utilisé, chez Pathé, à une époque où les fictions dominent déjà sa production. La société utilise ainsi le seul système social et économique qui existe alors dans la pratique cinématographique naissante, en même temps qu'elle prend effectivement modèle sur l'artisanat, la seule forme commerciale préexistante qui correspond à la taille de cette petite entreprise. Cependant, dès ces premières années, Pathé ne saurait être rangée pleinement du côté de l'artisanat puisque si la société travaille avec des artisans, elle endosse un rôle d'intermédiaire, caractéristique d'une période où elle hésite encore (tout comme Gaumont) entre la vente de matériel cinématographique et la conception de bandes. Par la suite, la transformation dans l'organisation dénote donc un changement de stratégie, ou plus exactement l'établissement d'un choix : peu à peu, la conception des bandes devient l'activité prééminente, même si la fabrication et la commercialisation d'appareils demeurent une activité à part entière.

Le passage à un autre système

Ce mode de production semble perdurer chez Pathé au moins jusque début 1901, mais il n'est clairement plus approprié à ce qu'est devenue la société au moment où écrit Méliès. En effet, les catalogues publiés par Pathé en 1907 font montre d'un discours qui n'appartient plus au champ sémantique développé par Méliès. Ce n'est sans doute pas un hasard, d'ailleurs, si, dès 1906, Pathé ouvre ses brochures par un « historique de la cinématographie¹² » qui entend marquer explicitement une rupture avec les débuts. Symptomatiquement, le syntagme de « projections animées », utilisé uniquement pour définir l'apparition de ce nouveau spectacle « il y a une dizaine d'années », ne figure plus dans la suite du texte, qui s'en détache même en insistant sur la manière dont la société a participé à l'avènement d'une autre forme de cinématographie : « Les Frères Pathé, convaincus que de cette découverte devait résulter une transformation totale des exploitations foraines en tant qu'exhibitions, résolurent d'industrialiser cette invention

• 11 – STAIGER J., « The director system: Management in the first years », D. BORDWELL, J. STAIGER et K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Style*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 116.

• 12 – *Catalogue Pathé 1907*, p. 3-4. Sauf autre indication, toutes les citations qui suivent en sont tirées.

dont les applications possibles étaient considérables à leur avis. » Dès lors, le texte déploie un nouveau champ sémantique autour de cette notion d'industrie, parée de toutes les vertus puisqu'« en cinématographie, la production étrangère est distancée par l'industrie française ». Surtout, il entend prouver le bien-fondé de cette assertion, en précisant la nature de cette industrialisation : « Animés de cette foi qui est nécessaire à la réussite de toute entreprise, les frères Pathé ont instruit un personnel, créé un outillage, et réuni toutes les compétences de la spécialité, poursuivant sans relâche la recherche du mieux qui les a amenés à occuper le premier rang dans le monde entier tant par la qualité que par la quantité des bandes cinématographiques éditées. » Au-delà de la vantardise publicitaire, le processus décrit comporte une bonne part de vérité : pour ce qui est de la conception des bandes cinématographiques, il est indéniable que la société a formé spécifiquement son personnel (notamment les opérateurs, recrutés généralement sans expérience), conçu des appareils spéciaux (par exemple une caméra utilisée pour tous les tournages de la firme et que l'on appelle symboliquement l'Industriel Pathé¹³), hiérarchisé et réparti les rôles sur un plateau, au point de passer à un autre système de production, correspondant à peu près au « director system » défini par Janet Staiger : « In this system of production, one individual staged the action and another person photographed it. Moreover, the director managed a set of workers including the craftsman cameraman¹⁴. » De fait, les décorateurs n'étant plus payés à la tâche et ayant acquis le statut de salariés, l'équipe des travailleurs sur les tournages s'étoffe. Ils sont dirigés par un metteur en scène, qui remplit une fonction comparable à celle d'un contremaître dans une usine. Celui-ci est généralement sous les ordres d'un directeur, incarné ici par le responsable de la production qui supervise l'ensemble des tâches, Ferdinand Zecca. Bref, l'organisation sociale qui préside à l'enregistrement des bandes, à présent intégré aux activités de l'entreprise, ne ressemble plus à de l'artisanat mais à la structure d'une usine. Ressemblance que le discours de la société assume pleinement : « Aux usines Pathé frères, de Vincennes et de Joinville, les plus importantes manufactures du monde occupent près de huit cents ouvriers et produisent quotidiennement plus de quarante kilomètres de pellicule, soit plus de deux millions de photographies par jour¹⁵. »

• 13 – Voir KRESS E., « Quatrième conférence : l'appareil de prise de vues », *Conférences sur la cinématographie organisées par le Syndicat des auteurs et des gens de lettres*, Paris, Comptoir d'édition de Cinéma-Revue, février 1912, p. 69.

• 14 – STAIGER J., *op. cit.*, p. 117.

• 15 – *Catalogue Pathé 1907*, p. 4.

Une conception industrielle de la cinématographie

On voit ainsi que le système de référence de Méliès s'avère inopérant pour décrire le fonctionnement de Pathé, tant leurs deux conceptions de la cinématographie s'opposent, jusque dans les ambitions de l'un et de l'autre : si, chez Méliès, la description du travail du metteur en scène tire l'artisan du côté de l'art, en mettant implicitement en avant la qualité comme critère essentiel, le discours Pathé accole à cette dernière un motif de satisfaction qui la supprime rapidement : la quantité. Les commentateurs de l'époque l'ont parfaitement compris et reprennent une construction rhétorique comparable lorsqu'il s'agit justement de décrire le rôle du metteur en scène : « Le metteur en scène conserve dans cet art, qui est presque une science exacte, le privilège de voir juste et de savoir diriger ce que j'appellerai l'économie de la bande ¹⁶. » Cette description relève de l'oxymore, dans sa tentative de conjuguer les deux pôles entre lesquelles est tiraillée l'activité d'un metteur en scène dans une grande société d'édition de bandes : d'un côté l'art, souvent vanté pour souligner l'intérêt particulier d'une scène dans les catalogues à travers moult périphrases (on peut, par exemple, évoquer « la somptuosité de sa mise en scène ¹⁷ »), et de l'autre l'application d'un savoir-faire précis, qui échappe à l'initiative du metteur en scène et qui relève plus de consignes comme il en apparaît sur les fiches de fabrication des grands groupes industriels ¹⁸. Si bien que la conclusion débouche sur cette expression qui n'est ambiguë qu'en apparence et se trouve parfaitement adaptée au mode de production des sociétés comme Pathé, Gaumont, Éclipse, Éclair, etc. : le metteur en scène dirige « l'économie de la bande ». S'il faut se garder de toute interprétation métaphorique (un peu comme lorsqu'on évoque aujourd'hui l'économie narrative d'un film) et d'une lecture trop strictement financière de ce syntagme, les significations que recouvre alors le mot « économie » induisent clairement l'idée d'un contrôle et d'une maîtrise qui excèdent la figure du metteur en scène. En effet, l'économie peut correspondre à « l'ordre [...] dans l'administration d'un bien » et à la « conduite réglée sur les circonstances du temps, du lieu et des personnes ¹⁹ », ce qui paraît relever dans les deux cas d'une conception très industrielle de la cinématographie.

Cette curieuse définition du rôle du metteur en scène dit donc aussi que cette conception singulière n'est pas cantonnée aux discours émanant des éditeurs. La lecture de ce qui s'écrit sur le cinéma en France, à partir de 1906, tend à confirmer

• 16 – KRESS E., « Troisième conférence : le théâtre cinématographique », *Conférences sur la cinématographie*, op. cit., p. 34.

• 17 – Présentation de *Un drame à Venise* dans le *Supplément d'octobre 1906* du *Catalogue Pathé*.

• 18 – Sur ce point, voir notamment LE FORESTIER L., *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé, 1905-1908*, Paris, L'Harmattan/AFRHC, coll. « Les Temps de l'image », 2006.

• 19 – BESCHERELLE L. N., op. cit., t. I, p. 1066.

cette sorte d'économico-centrisme, du moins jusqu'à l'apparition et à la généralisation des films d'art, après 1908. On peut même affirmer que c'est sans doute à cette époque que le terme de « production » s'impose, d'abord au sein des conseils d'administration des grandes sociétés éditrices, puis dans l'ensemble de la profession, à travers les revues corporatives. Le sens général qu'on lui donne alors n'apparaît réellement qu'avec la seconde industrialisation et la création, en France, d'imposantes manufactures, ces « vaste(s) entreprise(s) occupant un grand nombre d'ouvriers²⁰ » pour lesquelles le terme de « fabrication » devient sinon obsolète du moins inapproprié. De la fabrication à la production, ce sont les proportions qui changent, tant dans le personnel requis que dans les quantités de « marchandises²¹ » conçues par les entreprises. Or, de 1901 à 1906, l'enjeu majeur des principaux éditeurs cinématographiques (dans un premier temps Pathé et Gaumont) tient justement à une sorte de massification de leur fonctionnement²², qui témoigne simultanément d'une financiarisation des objectifs, comme le confirme par exemple cette phrase des administrateurs de Pathé, quelques années plus tard : « La marge devenant moins forte entre le prix de revient et le prix net de réalisation, on est forcé de produire davantage pour arriver aux mêmes résultats²³. » Cette citation qui, extraite de son contexte, ne révélerait rien de son origine cinématographique, traduit la forte tentation d'appliquer au cinéma des stratégies industrielles émanant d'autres activités. Ce phénomène s'avère très logique lorsque l'on sait que les administrateurs de Pathé proviennent tous de l'industrie traditionnelle (par exemple des Houillères de Saint-Étienne).

Généralisation du discours « industriel »

En un sens, le cinéma français devient donc une industrie dès lors que les discours qui le structurent s'incarnent dans des stratégies et que celles-ci sont perçues comme acceptables, voire normales, par les commentateurs de l'époque extérieurs à ces sociétés. Or c'est bien ce qui se produit à cette époque. *Ciné-Journal* en constitue un indice singulier puisque cette revue corporative naît en 1908 (cette date n'est bien sûr pas fortuite) et se positionne comme l'« organe hebdomadaire de l'Industrie cinématographique ». Logiquement, il ne se passe pas de semaine

• 20 – *Ibid.*, p. 443.

• 21 – C'est le terme qui figure dans la partie « Conditions générales de vente » du *Catalogue Pathé 1907*, p. 5-6.

• 22 – Sur ce point, voir notamment I.E. FORESTIER L., « Un tournant du cinéma des premiers temps : le passage à la production de masse chez Pathé entre 1905 et 1908 », *1895*, n° 37, juillet 2002, p. 5-19.

• 23 – Rapport du conseil d'administration à l'assemblée générale 22 juin 1911.

sans que, dans ses colonnes, la cinématographie n'apparaisse globalement comme une industrie, c'est-à-dire un ensemble homogène de manufactures œuvrant dans une même direction, plutôt économique, ce que dit assez explicitement la citation suivante : « Cette cohésion professionnelle [...] peut être faite car la bonne volonté ne manque à personne et le sens des affaires est commun à tous les représentants de l'industrie qu'il convient de relever²⁴. » La revue, qui ne se prive guère d'attaquer les grands éditeurs, ne le fait jamais au nom d'une conception trop industrielle de la cinématographie, mais plutôt au nom de divergences à l'intérieur de cette conception. Ce même article l'exprime clairement : il s'en prend à la position de Pathé, qui refuse de participer au congrès prévu par la Chambre syndicale des fabricants et négociants de Cinématographes (qui regroupe encore de vrais « fabricants », comme Méliès), et aux « idées industrielles de M. Charles Pathé²⁵ », non pas parce qu'elles sont industrielles mais justement parce qu'elles mettent en péril cette « cohésion professionnelle ».

Que la cinématographie soit une industrie paraît donc relever d'un certain consensus. En effet, ce discours provient aussi bien des professionnels, des journalistes appartenant au champ, que de personnes extérieures à celui-ci. Ainsi, lorsqu'un rédacteur de *L'Illustration* est invité à découvrir les arcanes du monde cinématographique, il commence son article par une sorte de contextualisation du phénomène, qui ne peut nier l'évidence : « Le temps a marché, pour le cinématographe, avec une rapidité digne de lui. Toute une industrie formidable, puissamment organisée, et dont les produits annuels se chiffrent par millions, a pris naissance de l'invention des Lumières²⁶. » C'est également le cas de diverses personnalités du monde juridique, souvent mises à contribution, à cette époque, par les nombreux procès qui concernent la cinématographie. Leurs propos nous intéressent particulièrement parce que, afin de pouvoir plaider leurs causes avec des arguments très précis, elles en passent assez systématiquement par des définitions. Ainsi en est-il du terme « éditeur », censé caractériser l'activité des grandes sociétés comme Pathé et Gaumont : selon le droit, « il faut entendre par *éditeur* “celui qui prend à sa charge les frais de publication et qui fait le nécessaire pour la vente et la diffusion des exemplaires fabriqués” et par *édition* la “multiplication industrielle de l'œuvre cinématographique”²⁷ ». Si la définition accentue, au-delà

• 24 – DUREAU G., « Le splendide isolement de Pathé frères [sic] », *Ciné-Journal*, n° 15, 26 novembre 1908, p. 1.

• 25 – *Ibid.*

• 26 – BABIN G., « Les coulisses du cinématographe », *L'Illustration*, n° 3396, 28 mars 1908, p. 211-215. Pour plus de détails sur cet article, voir COSANDEY R., « Cinéma 1908, films à trucs et Film d'Art : une campagne de *L'Illustration* », *Cinémathèque*, n° 3, printemps/été 1993, p. 58-71.

• 27 – MIANE M., « Droit et jurisprudence du Cinéma », *Annuaire générale de la Cinématographie française et étrangère*, Paris, Éditions de Ciné-Journal, 1917, p. 540. Cité dans CAROU A., *Le cinéma*

du terme emprunté, la parenté entre le monde littéraire et la cinématographie, elle ne se le permet qu'en vertu d'une parfaite concordance dans l'activité, qui tient justement à cette « multiplication industrielle de l'œuvre ». Car il n'est pas certain que l'analogie pourrait satisfaire les tenants de ce discours si elle était portée jusqu'à son terme logique. En effet, dès 1907, Edmond Benoit-Lévy rappelle opportunément que « Film does not constitute an ordinary sort of merchandise, but a literary and artistic property²⁸ ». En même temps qu'elle tente de se libérer de l'emprise du discours industriel sur la cinématographie, cette citation dit aussi, en creux, que c'est depuis cette position centrale, indéniable – celle d'un cinéma industriel – que parle Edmond Benoit-Lévy. Surtout, il essaye ainsi de dessiner une limite à ce discours, qui lui semble pertinent lorsqu'il concerne l'organisation sociale des éditeurs, mais inopérant lorsqu'il s'agit de parler de la réalité de ce qui est produit : un objet non pas « d'art mécanique » (qui, lui, pourrait être légitimement pris en charge par ce discours) mais littéraire et artistique. En d'autres termes, les bandes cinématographiques ne sauraient être, selon Benoit-Lévy, des biens produits en série, comme le sont certaines marchandises des autres secteurs industriels²⁹ : l'unicité de chaque scène paraît l'inscrire naturellement du côté des œuvres artistiques. De fait, le constat auquel ne peut que parvenir cette rapide étude des discours tient à l'absence apparente de cette notion de série, comme si, justement, il ne pouvait être question d'appliquer à la conception des bandes cinématographiques un terme qui obérerait cette pratique au point de la déléster définitivement de toute portée artistique.

Du discours à une pratique industriels

Pourtant, dans une large mesure, les propos de Benoit-Lévy ne sont que vœux pieux. Car si ce terme de « série », qui annihilerait sa position, n'apparaît que ponctuellement dans les discours, il constitue néanmoins le véritable motif structurant de la pratique cinématographique de cette époque : à bien des égards, c'est par cette notion que le discours industriel sur le cinéma trouve des correspondances concrètes dans la façon de concevoir les bandes cinématographiques, qu'il fait tenir

français et les écrivains : Histoire d'une rencontre 1906-1914, Paris, École nationale des Chartes/AFRHC, 2002, p. 264. Carou ajoute que « l'introduction du texte indique qu'il a été écrit en 1914 et que la guerre en a retardé la publication » (p. 264).

• 28 – Cité dans ABEL R., *The Cine Goes to Town*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 28.

• 29 – Il semble que ce soit à cette époque, justement, que l'idée de production en série se généralise. L'expression « en série » est commentée dès 1904 par les dictionnaires, selon lesquels elle « qualifie des opérations, des tâches qui s'effectuent les unes à la suite des autres » (voir RIV A. [dir.], *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, p. 731).

ensemble ce qui relève du singulier (l'art) et ce qui tient du multiple (la production de masse). Or le multiple, avant que de concerner la diversité des bandes cinématographiques éditées, caractérise parfaitement la structure même des grandes sociétés qui dominent le marché français et mondial. Pathé présente ainsi, afin de répondre aux besoins de la massification de sa production, un site industriel disséminé en de multiples lieux ayant chacun leur mission singulière : Vincennes et Montreuil sont dévolus aux activités cinématographiques liées à la conception des bandes, Joinville au travail plus technique de développement et de tirage ; à Paris, l'usine de Belleville s'occupe de la fabrication des appareils, rue Saint-Augustin (puis rue Favart) on organise la vente (puis la location) des bandes, rue de Richelieu se tient le siège social ; à Chatou, enfin, est installée la branche phonographique. Malgré leur éparpillement, ces différentes activités ont en commun de bénéficier systématiquement de la même organisation divisée en « ateliers », que Pathé emprunte à l'industrie, comme en rendent compte d'ailleurs les scènes d'Art et d'industrie³⁰. Le lieu d'enregistrement des bandes ne fait pas exception et, en 1907, on préfère même ostensiblement, pour l'évoquer, le terme d'« atelier » à celui de « théâtre de prise de vues », qui avait pourtant déjà cours à l'époque. Le texte par lequel la société présente ses activités explique implicitement les raisons de ce choix de vocabulaire, en décrivant « la magnifique installation de [son] atelier de pose à Vincennes, dont les vastes proportions rappellent celles d'un théâtre et qui, pourvu de tous les machinismes spéciaux, permet la réalisation dans le minimum de temps des scènes les plus délicates³¹ ». En effet, là où le mot de « théâtre » peut renvoyer à une conception de la pratique artistique basée sur un temps non compté (les répétitions), la dénomination d'« atelier » convient mieux à un lieu où, au contraire, la durée de réalisation de la tâche constitue un critère déterminant (le chronométrage taylorien du travail, qui arrive à cette époque en France, ne saurait laisser indifférente une profession où, de la durée du produit – la longueur de la bande évaluée en mètre –, dépend son prix de vente ou de location, même s'il s'agit d'un autre aspect de la question³²).

L'entreprise Pathé est donc en quelque sorte une série d'ateliers, regroupés géographiquement en fonction de leurs liens (ce que dit clairement la suite de

• 30 – Voir par exemple la présentation de *La métallurgie au Creusot* (1905) : « Cette bande représente les principales phases de la fabrication de l'acier dans les célèbres ateliers Schneider et Cie, au Creusot » (*Catalogue Pathé 1907*, p. 250).

• 31 – « Historique de la cinématographie », *Catalogue Pathé 1907*, p. 3-4.

• 32 – Si le livre de Taylor, *The Principles of Scientific Management*, est traduit en français en 1912, sous le titre *La direction des ateliers*, ses principes, appliqués aux États-Unis dès 1890, sont connus en France très tôt, par des voyages, des livres et des articles (par exemple l'ouvrage d'Émile Levasseur, *L'ouvrier américain*, édité en 1898), au point que l'historien Patrick Fridenson parle d'« un tournant taylorien de la société française » dès 1904. Voir FRIDENSON P., « Un tournant taylorien de la société française », *Annales ESC*, n° 5, septembre-octobre 1987, p. 1031-1060.

ce texte : « ils ont adjoint à cet atelier de pose un atelier qui produit mécaniquement, par leurs procédés spéciaux, le coloris des bandes éditées en couleurs », et toujours pensés selon la même logique industrielle. En d'autres termes, l'enregistrement des bandes n'est pas non plus un atelier singulier, dont l'activité artistique lui conférerait une sorte d'extraterritorialité symbolique : là comme ailleurs, les règles de la production industrielle s'imposent. Les rares témoignages qui existent sur la manière dont s'opère le travail dans « l'atelier de pose » confirment que tout s'y passe comme dans une manufacture produisant n'importe quel bien de consommation courante. Ainsi, Charles Pathé et Albert Capellani rappellent à un jeune opérateur débutant, qui découvre en 1908 les studios de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres à Vincennes, les usages de la maison en ces termes : « Présentations d'usage, recommandations, entre autres obéissances à [s]on chef, respect des ordres, etc., et surtout bonne conduite... et le respect de l'heure³³ ! » Là encore, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce qu'un opérateur soit traité comme n'importe quel ouvrier puisque l'organisation sociale des sociétés Pathé et Gaumont repose justement sur une hiérarchie identique pour chaque atelier, qui ramène par conséquent tout travailleur, quelle que soit sa fonction, à un statut typique de l'industrie. Le personnel constitue ainsi un agrégat de séries professionnelles, celles des manœuvres, des ouvriers, des ingénieurs, etc. Les employés qui travaillent à l'enregistrement des bandes sont d'ailleurs interchangeables, du moins à l'époque de la massification de la production (1905-1908), comme peuvent l'être des ouvriers opérant, dans un atelier, le même geste que leurs voisins : les décorateurs et les opérateurs ne sont pas censés avoir une manière singulière de travailler, un style individuel, et doivent donc pouvoir s'adapter aux divers types de bandes comme aux méthodes des différents metteurs en scène. D'ailleurs, lorsqu'en 1907 un ingénieur social dénommé Georges Benoit-Lévy, de la famille d'Edmond, entreprend de conseiller la société Pathé afin de favoriser « la collaboration intime de tous [ses] membres », il n'opère aucune distinction – si ce n'est hiérarchique – au sein du personnel, et ses préconisations concernent tous les ateliers :

« Dans une grande organisation industrielle comme la nôtre, il importe que chacun ait des idées, que chacun soit toujours en éveil sur les progrès ou améliorations à accomplir. Il importe que chacun de nous – manœuvres, ouvriers, ingénieurs ou chefs – pense constamment aux transformations dont pourrait être susceptible le service qui lui est confié³⁴. »

• 33 – TRIMBACH P., *Quand on tournait la manivelle... ou les mémoires d'un opérateur de la Belle époque*, Paris, Éditions CEFAC, 1970, p. 16.

• 34 – *Phono-Ciné-Gazette*, n° 73, 1^{er} avril 1908, p. 546.

En fait, la dénomination réelle des personnels qui travaillent à l'enregistrement des bandes n'apparaît à cette époque que dans des documents internes (registres comptables où sont consignées par exemple les sommes versées aux « opérateurs », etc.) mais jamais dans les discours publiés. Officiellement, les décorateurs, opérateurs, etc., appartiennent aux séries de professions représentées habituellement dans les manufactures.

Le système de rémunération conforte cette impression puisqu'il se base, jusque pour les metteurs en scène, sur une rétribution liée à la quantité produite et en quelque sorte indexée sur la « productivité³⁵ ». Ce principe est toujours de mise en 1914, lorsque Louis Feuillade renégocie son contrat avec Gaumont : il est alors payé pour enregistrer 14 400 mètres de négatif dans l'année (article V du contrat) et, « au-dessus de cette production », il lui est attribué, à chaque mètre tourné, une somme supplémentaire d'autant plus importante que le prix de revient de ce mètre de bande tournée est bas (deuxième « Nota » de l'article VIII³⁶). Enfin, une prime est versée « afin d'inciter les Metteurs en scène à augmenter leur production³⁷ ». Bien évidemment, si l'on traite les metteurs en scène à l'égal d'ingénieurs de l'industrie classique, c'est parce que le système entier de production des bandes cinématographiques, basé sur la massification et la rentabilité, est lui-même assimilable au fonctionnement d'autres manufactures, en dehors du champ du cinéma.

Les bandes mises en séries

Il est alors impossible d'imaginer que l'importance d'une telle structure puisse s'arrêter à la porte des plateaux de tournage ou s'interrompre dès que commence à tourner la manivelle de l'appareil de prise de vues. On a déjà remarqué, bien sûr, que la notion de « série » permet de classer les bandes enregistrées depuis le tout début des années 1900 : la première série concerne les « scènes de plein air, vues générales et scènes de genres », la deuxième série les « scènes comiques », la troisième série les « scènes à trucs et scènes à transformations », la quatrième série les « scènes de sports – acrobaties », la cinquième série les « scènes historiques, politiques, militaires, d'actualité », la sixième série les « scènes grivoises d'un carac-

• 35 – C'est le terme utilisé par des analystes économiques pour démontrer la supériorité du mode de production adopté par Pathé : « Nous arrivons ainsi à constater que la Compagnie Pathé frères a une productivité de 193 %, supérieure du double à celle de l'Éclipse et de Gaumont. » Voir BINET R., et G. HAUSSE, *Les sociétés de cinématographe, études financières*, Paris, Éditions de la France économique et financière, 1908, p. 81.

• 36 – Ce contrat est reproduit dans CAROU A., et L. LE FORESTIER (dir.), *Louis Feuillade. Retour aux sources. Correspondances et archives*, Paris, AFRHC/Gaumont, 2007, p. 57-64.

• 37 – Lettre de Léon Gaumont à Louis Feuillade, 31 janvier 1914, reproduite dans *ibid.*, p. 65. La majuscule figure dans le texte originel.

tère piquant », la septième série les « scènes de danses et ballets », la huitième série les « scènes dramatiques et réalistes », la neuvième série les « scènes de fêtes et contes », la dixième série les « scènes religieuses et bibliques », la onzième série les « scènes ciné-phonographiques » et la douzième série les « scènes arts et industries » (jusqu'en 1907 appelées « scènes diverses »). Si l'on a pu voir dans ces « séries » l'expression de « "genres" [...] classés et numérotés comme les catégories en esthétique³⁸ », c'est sans doute par un abus de langage ou une visée téléologique, car la notion de série renvoie alors plutôt à une « division où les objets qu'on veut dénombrer sont classés de suite³⁹ », utilisée par exemple dans l'étude des plantes⁴⁰.

Cette mise en séries de la production, dans les catalogues destinés aux clients (forains et exploitants de salles fixes), n'a aucune raison de relever de l'esthétique, d'autant qu'elle apparaît à un moment (dès les toutes premières années du siècle) où la question de l'art appliquée à la cinématographie ne se pose pas encore. Il s'agit plus vraisemblablement, comme nous le rappelle l'usage courant du terme, d'ordonner les films dès lors qu'ils figurent en très grand nombre dans les catalogues. La mise en séries constitue donc une conséquence de la massification de la production, d'autant qu'elle se développe et s'affine (le nom de la douzième série se précise, par exemple) à mesure que l'industrialisation augmente. Mais cette structure de la production fonctionne également comme un appel à constituer des programmes variés, puisque c'est là l'une des qualités principales vantées dans les publicités et les présentations des journaux : « Varié à l'extrême, le programme qui nous est annoncé est la résultante harmonieuse d'initiatives diverses savamment contrôlées⁴¹. » Le principe des séries permet de renouveler les programmes module par module, c'est-à-dire en conservant la même architecture (la succession des séries), tout en changeant certains de ses aspects (la bande de telle série et/ou de telle autre, etc.) : les séries donnent aux séances leur caractère modulaire, leur forme de « série de séries⁴² », et transforment chaque projection en un spectacle

• 38 – DESLANDES J., et J. RICHARD, *Histoire comparée du cinéma*, t. II : *Du cinématographe au cinéma (1896-1906)*, Tournai, Casterman, 1968, p. 312.

• 39 – Définition donnée dès 1798 (et reprise dans les dictionnaires de la fin du XIX^e siècle) par le *Dictionnaire de l'Académie* et reproduite dans JOURNET R., J. PETIT et G. ROBERT, *Mots et dictionnaires (1798-1878)*, t. IX, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 2792.

• 40 – Pour une discussion sur la signification que pouvait avoir ce terme de « série » pour les éditeurs, voir L.E. FORESTIER L., « Les "scènes comiques" du cinéma français des premiers temps : genre ou série ? », R. MOINE (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, p. 25-34.

• 41 – NAU H., « Cinémas », *L'Excelsior*, 6 mars 1914, reproduit dans ROSSEL A., *Histoire de France à travers les journaux du temps passé – la Belle époque (1898-1914)*, Paris, À l'enseigne de l'arbre verdoyant, 1983, p. 297.

• 42 – André Gaudreault a relevé cet aspect dans la dernière partie de son texte « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinémas*, vol. XIII, n^{os} 1-2, automne 2002, p. 33-47.

dont le projectionniste (qui décide de l'ordre des séries) est en partie l'auteur. Au point que certaines projections annoncent une liste de films en précisant préalablement que « l'aimable public de cette ville verra défiler devant ses yeux émerveillés *au hasard des programmes* les vues suivantes⁴³ ». Mais si les éditeurs recherchent, pour écouler leur production de masse, la variété des programmes, les exploitants itinérants parient plutôt sur la variété du public, qui leur permet de rentabiliser au maximum les bandes achetées. Ces programmes variés deviennent progressivement, à partir des années 1907-1908, construits sur quelques principes :

« On ne juxtaposait pas deux comiques, deux drames ou deux documentaires. Au-delà de ce principe de variété, le film comique avait un rôle spécifique à jouer : il servait d'antidote au drame, voire aux documentaires et aux actualités. Il libérait l'esprit des tensions que pouvaient avoir engendrées non seulement des drames, mais plus généralement des sujets "sérieux" ou "graves". Un sentiment devait chasser l'autre et il fallait en tout cas éviter que le programme se termine sur un drame noir qui aurait pu laisser au spectateur un sentiment de malaise. Celui-ci ne devait pas sortir de l'établissement bouleversé par ce qu'il venait de voir. C'est pourquoi un comique achevait souvent la représentation, éventuellement aussi chaque partie du programme⁴⁴. »

Cette structure basée sur la variété permise par les séries est connue du public, qui fréquente les salles en en tenant compte : « ● On entre au cinéma par hasard, comme on entre dans un café. ● On passe agréablement une demi-heure, une heure, pour une somme relativement modique⁴⁵. » Il y a donc là une parfaite concordance entre les aspirations de la demande et la stratégie économique de l'offre, si bien que l'on peut penser que le passage à la location et aux salles fixes a pu être une réponse stratégique à une massification de la production qui ne correspondait pas forcément à une autre demande, celle de la clientèle foraine : il fallait mettre au point un système d'exploitation au sein duquel les spectateurs varient peu, à l'inverse du programme. En d'autres termes, la production en série(s) ne pouvait fonctionner pleinement qu'avec une circulation des bandes basée sur la mise en série des scènes (au sein des programmes), des programmes (au sein des salles) et des salles (au sein des territoires géographiques – d'où l'intérêt que porte Pathé à la répartition de la France en zones contrôlées par une société de location). Dans ce système, la brièveté des bandes dans chaque série (les longs métrages de l'époque,

• 43 – Affiche du Modern' Cinéma Lumière datée de 1907 (c'est moi qui souligne).

• 44 – MEUSY J.-J., « Les bandes comiques face à l'arrivée des films "kilométriques" », 1895, n° 61, septembre 2010, p. 157.

• 45 – « Le cinéma contre le théâtre », *Excelsior*, 19 novembre 1913, dans ROSSEL A., *op. cit.*, p. 296.

largement supérieurs à la moyenne habituelle de 300 mètres, ne se généralisent qu'en 1913) facilite leur renouvellement (elles sont peu chères, puisque vente et location se font au mètre), ainsi que la brièveté de leur exploitation, rendue nécessaire par la constitution, dans les salles, d'un public d'habités. Ainsi, un choix industriel (la production de masse) s'avère avoir des conséquences sur le mode d'existence des bandes (leur longueur, leur appartenance à une série).

Série(s) et mode de représentation

Se pourrait-il alors vraiment que ce système n'affectât pas seulement le mode d'existence mais également le mode de représentation des bandes ? La réponse est évidente dès lors qu'on se souvient que l'essentiel de la production française est exporté à l'étranger et surtout aux États-Unis (« La France ne constitue que 8 % de [s] débouchés en cinématographie⁴⁶ », en 1908), dans des conditions de diffusion particulières. En effet, alors qu'il est en 1908 en voyage aux États-Unis, Léon Gaumont rappelle à son directeur de la production, Louis Feuillade, qu'ils peuvent exporter « deux rouleaux par semaine [...] soit 600 mètres⁴⁷ » avant, dans une autre lettre, de se montrer plus précis encore : « Pour composer les rouleaux d'exploitation des loueurs les bandes doivent avoir comme vous le savez deux séries de longueur – l'une de 60 à 100 mètres et l'autre de 160 à 240 mètres⁴⁸. » On remarquera que les contraintes de l'exportation obligent Gaumont à penser en « série » de longueurs de bandes, ce qui corrobore le lien entre la forme brève des scènes et l'industrialisation de la production. Surtout, on comprend par cet échange épistolaire que les programmes envoyés ne pouvant dépasser un métrage précis, il faut lui adapter le choix des films, voire leur longueur. Le mode de représentation qui caractérise les bandes de cette époque, qu'on le nomme système des attractions monstratives ou mode de représentation primitif⁴⁹, présente cette particularité de rendre les scènes pluriponctuelles modulables et donc de pouvoir leur ôter ou non certains plans-tableaux. Ainsi, les « marchandises » peuvent être adaptées à la demande, que celle-ci prenne comme critère principal la longueur

• 46 – BINET R., et G. HAUSSE, *op. cit.*, p. 29.

• 47 – Lettre du 22 septembre 1908, reproduite dans CAROU A., et L. LE FORESTIER (dir.), *op. cit.*, p. 41.

• 48 – Lettre du 16 février 1909, dans *ibid.*, p. 46.

• 49 – La notion de « système des attractions monstratives » a été définie par André Gaudreault et Tom Gunning, tandis que celle de « mode de représentation primitif » vient de Noël Burch. Voir GAUDREULT A., et T. GUNNING, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », J. AUMONT, A. GAUDREULT et M. MARIE (dir.), *Histoire du cinéma nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy/Publications de la Sorbonne, 1989, p. 49-63 et BURCH N., *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.

(exportation) ou le prix (location et/ou vente sur le marché français). Quoi qu'il en soit, cela explique sans doute en partie le très grand nombre de bandes présentées dans les catalogues sous des formes clairement modulaires.

Dans cette perspective, les bandes peuvent être perçues, selon les cas :

- comme une série de (sous-)bandes plus ou moins autonomes, dont la modularité est définie par l'éditeur. Par exemple, la « scène de plein air » *Excursion en Italie* (1904) peut-elle être vendue ou louée en modules indépendants, comme l'indique le catalogue Pathé : « Pour satisfaire au désir exprimé par notre clientèle, nous avons décidé de livrer séparément les tableaux de la bande *Excursion en Italie*⁵⁰ », chacun paraissant, compte tenu de sa longueur, se limiter à une « vue » ;
- comme une série de vues qui n'ont en commun que le thème qui les rassemble sous l'intitulé de la bande. Dans ce cas, la modularité est rendue possible par l'éditeur mais elle n'est pas affichée explicitement. Ainsi, la « scène de plein air » *Pêche en pleine mer* (1905) est présentée comme une « suite de vues prises en pleine mer représentant les différentes phases de la pêche au chalut⁵¹ ». La bande peut alors, dans ce cas, être raccourcie soit par l'éditeur en vue de l'exportation, soit par l'exploitant. Il y aurait sans doute lieu de penser l'usage du montage alterné, chez Pathé, à l'intérieur de ce mode sériel particulier, en ce que, simultanément, il crée de la modularité (par la répétition de l'alternance dont certaines occurrences peuvent être supprimées) et une relative continuité (par la relation qui s'instaure, parfois tant bien que mal, entre les deux éléments de l'alternance)⁵² ;
- comme s'insérant dans une série thématique, c'est-à-dire dans un ensemble de bandes conçues séparément, sortant en ordre dispersé. Dans ce cas, l'éditeur s'en remet explicitement à l'exploitant pour jouer de la modularité. Toujours parmi les « scènes de plein air » Pathé, *Au Japon* (1906) correspond à ce principe puisque, dès la première bande, l'éditeur annonce en quelque sorte une série de suite : « Nos clients nous sauront gré, nous en sommes certains, de la primeur que nous leur offrons avec notre série : la Vie au Japon. En effet, sans parler des sites uniques qui se déroulent devant les yeux émerveillés du spectateur, ce dernier pourra en outre assister à toutes les phases de la vie au Japon sous les différents aspects : Arts et industrie, Mœurs et coutumes, Sports, etc. [...] La première bande que nous avons l'avantage d'offrir à nos clients est : *les Rapides de la rivière Ozu*⁵³. »

• 50 – *Catalogue Pathé 1907*, p. 16.

• 51 – *Ibid.*, p. 18.

• 52 – Sur ce point, voir GAUTHIER P., *Le montage alterné avant Griffith. Le cas Pathé*, Paris, L'Harmattan, 2008.

• 53 – *Catalogue Pathé 1907*, p. 20.

On objectera peut-être que ces exemples ressortissent tous de la même série et que cela ne tend qu'à prouver l'importance de cette sérialisation modulaire à l'intérieur, uniquement, d'une catégorie très particulière de bandes. Mais un examen des catalogues de l'époque prouve rapidement que les trois aspects de la sérialisation se retrouvent également dans les bandes de fiction. Dans la première catégorie se rangent les vues composant les bandes type *Vie et passion de Notre Seigneur Jésus Christ* (« bande divisée en quatre séries pouvant être vendues séparément⁵⁴ » nous rappelle le catalogue Pathé de 1907⁵⁵), toutes les scènes présentées dans les catalogues avec une « nomenclature de tableaux » qui soulignent l'autarcie de chacun, mais également une « scène dramatique » comme *Exécutions capitales* (1903), décrite ainsi dans le catalogue Pathé : « Nous groupons dans cette série tous les modes d'exécution capitale en usage dans le monde entier, que nous avons déjà publiés, soit sous forme d'actualité ou bien de tableau se rattachant à nos grandes scènes⁵⁶. » Cette description suffirait d'ailleurs à elle seule pour justifier l'importance de la notion de série dans la conception des bandes cinématographiques, qui peuvent donc être démontées (comme *Excursion en Italie*) autant que remontées (c'est clairement le cas, ici), à partir d'éléments qui se détachent autant qu'ils s'attachent les uns aux autres, pour constituer un tout transformable.

La deuxième forme de sérialisation concerne les innombrables bandes de cette époque dans lesquelles le récit progresse sur un mode accumulatif, où il s'agit de décliner à l'envi une situation dans des contextes toujours renouvelés. Là encore, la description figurant dans les catalogues ne cache nullement la nature sérielle de ces bandes, comme *Mésaventures d'un chapeau* (1905), dans laquelle : « Un monsieur achète un matin un chapeau dans un grand magasin. Il arrive coup sur coup une série d'accidents⁵⁷. » On pourrait citer également *Échappée de sa cage*, présentée comme « séries de scènes très mouvementées émaillées d'incidents grotesques dans un cadre nouveau⁵⁸ ».

Enfin, la troisième forme de sérialisation peut être, dans la fiction, soit implicite, lorsque se succèdent dans les catalogues des bandes développant une idée commune (par exemple les moqueries anti-Noirs de trois films édités fin 1906 : *Mésaventures d'une mission nègre à Paris*, *Vengeance de nègre*, et *Les effets du lait noir*), soit explicite lorsqu'il s'agit en quelque sorte de construire une diégèse en

• 54 – *Ibid.*, p. 245.

• 55 – Sur ce point, voir BOILLAT A., et V. ROBERT, « *Vie et passion de Jésus-Christ* (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des "tableaux", déclinaison des motifs », 1895, n° 60, mars 2010, p. 33-63.

• 56 – *Catalogue Pathé 1907*, p. 171.

• 57 – *Ibid.* C'est moi qui souligne.

• 58 – *Ibid.* Cette bande n'est pas datée précisément. C'est moi qui souligne.

résonance avec le récit d'une bande antérieure. *Au bain* (1905) en constitue un excellent exemple car sa présentation dans le catalogue Pathé suggère sa modularité – « cette scène [...] représente le forçat étape par étape » –, la met ensuite en avant à travers la description de ses différents tableaux, tous autonomes, avant de tisser un lien avec une production antérieure : « Jouée par les mêmes artistes qui ont interprété *les Apaches de Paris* dont le succès, encore inépuisé, a été si retentissant, cette bande peut, en quelque sorte, y faire suite⁵⁹. »

Cette courte description présente aussi l'intérêt de laisser entendre ce qui sépare les deux usages de la sérialité que font la période de l'industrialisation (à peu près 1905-1908) puis celle de l'avènement artistique (entendons par là la généralisation des séries d'art et du discours sur l'art dans le cinéma, à partir de 1908⁶⁰). Ces deux périodes se caractérisent par une production de masse conçue pour répondre à la demande d'un spectatorat de masse, mais, de l'une à l'autre, l'accès de ce spectatorat à cette production a changé : l'industrialisation a eu pour conséquence la location des bandes (si la vente n'est pas abandonnée par Pathé en 1907, elle devient moins importante) et la sédentarisation des salles (même si le système des projections itinérantes ne s'interrompt pas brutalement⁶¹). Dans le premier système, ce sont surtout les spectateurs qui varient, tandis que dans le second ce sont plutôt les bandes. Si bien que durant la période de l'industrialisation, les bandes doivent être imaginées pour satisfaire une grande diversité de spectateurs (des séries de spectateurs), tant dans l'espace (toutes les régions françaises et les pays étrangers) que dans le temps (les bandes sont exploitées durant plusieurs années). Aux films identifiables des Lumières (un lieu enregistré à un moment donné) succèdent les bandes désingularisées de Pathé, dans lesquelles les récits ne sont pas situés dans une ville ou un pays précis et auxquelles on ne peut accoler une date précise – à l'exception, assez rare, des bandes reposant sur une attraction géographique (*L'odyssée d'un paysan à Paris*) ou temporelle (les scènes historiques⁶²). Cette caractéristique, ajoutée aux très strictes consignes d'enregistrement émanant de la direction (uniquement des plans en pied, etc.), achève de donner aux scènes des grands éditeurs un aspect de production en série, en ce sens qu'à l'intérieur de chaque série les éléments potentiellement singuliers sont transformés

• 59 – *Ibid.* *Les Apaches de Paris* datent également de 1905.

• 60 – Sur ce point voir CAROU A., et B. DE PASTRE (dir.), 1895, n° 56, « Le Film d'Art », décembre 2008. Symptomatiquement, lorsqu'un grand quotidien comme *l'excelsior* traite du cinéma dans de longs articles, en 1913, c'est pour évoquer « le cinéma contre le théâtre » et discuter son artistocité (en édulcorant en grande partie tout discours économique). Voir ROSSET A., *op. cit.*, p. 296-298.

• 61 – Sur ce point, voir MEUSY J.-J., *Cinéma de France 1894-1918*, Paris, Arcadia éditions, 2009.

• 62 – Mais il est significatif que certains films historiques tentent de transformer leur ancrage temporel en « intrigue de tous les temps » (présentation de *Un drame à Venise*).

en invariants. Par ailleurs, à cette époque, le brassage des spectateurs, au fil des itinéraires forains, permet de reproduire les récits à succès en les faisant varier à la marge : c'est donc dans ce cadre que les trois formes de sérialisation évoquées précédemment prennent tout leur sens et leur pleine fonction. Des manières plus ténues de travailler la notion de série pourraient s'y ajouter. Ainsi, les récurrences narratives qui, d'une bande à l'autre, reprennent le principe d'une accumulation contextualisée (deuxième type de sérialisation), en lui offrant juste un nouveau cadre. Il en est ainsi des nombreuses scènes reposant sur un dispositif de point de vue : par exemple en 1905, à un mois d'intervalle, sortent *Curiosité d'un concierge* et *Les étrennes du facteur* reposant tous deux sur la circulation d'étage en étage d'un personnage, justifiée par sa fonction, qui en profite pour regarder ce qui se passe dans les logements⁶³. On voit alors que le principal problème de cette production industrielle de bandes tient à sa capacité à fournir de l'identique (ce qui fonctionne toujours et partout : des séries) qui se renouvelle. Mais, à cette époque, dans cette dialectique entre le multiple et le singulier, le premier demeure prééminent, alors que le rapport paraît progressivement s'inverser avec la sédentarisation des salles : pour fidéliser le public, à partir de 1908, on a certes recours à des séries comiques autour de personnages récurrents, mais ces derniers connaissent à chaque fois une aventure particulière (alors qu'auparavant, il s'agissait de répéter de film en film la même figure – la course, par exemple – en la faisant varier à la marge, notamment par les personnages : belles-mères, sergents de ville, etc.⁶⁴). La fréquentation réitérée des programmes, à partir de 1908, oblige à un renouvellement incessant, si bien que peu à peu la notion de série s'efface quelque peu (on ne trouve plus trace des douze séries dans les catalogues Pathé dès le début des années 1910 et l'on évoque des « firmes nouvelles dont chacune se spécialisera dans un genre particulier⁶⁵ ») ou se trouve affectée d'une connotation inédite, qui en atténue le caractère multiple (qui renvoie à l'industrie) pour privilégier l'aspect singulier (la dimension artistique) : symptomatiquement, on parle alors de « série d'art » et l'on adjoint à la présentation des bandes des détails qui les différencient (noms des comédiens, etc.), en même temps que le registre discursif passe clairement du vocabulaire industriel au champ sémantique artistique (« Le coloris Pathé frères prête la magie de sa palette au *Roman de la momie* et achève d'en faire un chef d'œuvre⁶⁶ »). Dorénavant, il s'agit clairement de fidéliser les

• 63 – Sur la mode de ces films de point de vue, lire GAUDREAUET A. (dir.), *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

• 64 – Sur ce point, voir GUIDO L., et L. LE FORESTIER, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », *1895*, n° 61, septembre 2010, p. 7-76.

• 65 – *Bulletin hebdomadaire Pathé*, n° 2, 1911 (c'est moi qui souligne).

• 66 – *Ibid.*

spectateurs, notamment à partir de critères artistiques (le style de telle série d'art, le jeu particulier de tel comédien, etc.) et ce changement dans la production s'accompagne logiquement d'une modification de la stratégie industrielle : Pathé et Gaumont, externalisant une partie de leurs coûts, sous-traitent l'enregistrement des bandes à des sociétés plus ou moins autonomes et ne cherchent donc plus à imposer des règles de production trop strictes. En effet, elles ont bien compris l'intérêt financier qu'elles peuvent tirer de cette liberté artistique qui accentue la singularité leurs séries multiples de films. Dès 1909, le conseil d'administration de Pathé évoque un changement de stratégie en ces termes : « Notre directeur, après de laborieuses études, vient d'adopter divers nouveaux systèmes de production, qui sont de nature à abaisser sensiblement le coût de la fabrication⁶⁷. » Ici encore, décidément, Bächlin n'a pas tort : « Les très grands facteurs de risque qu'elle [l'industrie cinématographique] comporte et les dispositions prises pour les diminuer ou les supprimer donnent à sa production, à sa distribution et à son exploitation un caractère très particulier⁶⁸. »

• 67 – Compte rendu de la séance du conseil d'administration du 8 juin 1909.

• 68 – BÄCHLIN P., *op. cit.*, p. 12.